

Interdisziplinäre Ansätze

„Kontinentalkern“, „Steigbild“ und „Weltlinie“

Zur Bedeutung des Röntgenbildes im Werk von Katharina Sieverding

Gerald Schröder

Man hörte das Umlegen eines Hebels. Ein Motor sprang auf und sang wütend in die Höhe, wurde aber durch einen neuen Handgriff zur Stetigkeit gebändigt. Der Fußboden bebte gleichmäßig. Das rote Lichtlein, länglich und senkrecht, blickte mit stillem Drohen herüber. Irgendwo knisterte ein Blitz. Und langsam, mit milchigem Schein, ein sich erhellendes Fenster, trat aus dem Dunkel das bleiche Viereck des Leuchtschirms hervor, vor welchem Hofrat Behrens auf seinem Schusterschemel ritt, die Schenkel gespreizt, die Fäuste daraufgestemmt, die Stumpfnase dicht an der Scheibe, die Einblick in eines Menschen organisches Inneres gewährte.¹

Thomas Mann verleiht dem Sanatoriumsarzt in seinem Roman „Der Zauberberg“ (1924) nicht von ungefähr gerade in dieser Szene diabolische Züge.² Der wissenschaftlich medizinische Blick mit dem Fluoroskop ins Innere des Körpers besitzt hier noch die Aura schwarzer Magie und der Protagonist des Romans, Hans Castorp, schaut mit „Andacht und Schrecken“ durch das Fenster des Röntgengeräts, das ihm als Laien den Blick in eine fremde und letztlich unverständliche Welt eröffnet. Das menschliche Fleisch ist transparent geworden und in seiner „Lichthülle“ erkennt Castorp nichts als „leeres Gebein“, dessen räumliche Verortung schwer fällt, weil das Knochengerüst in ungewohnter Art und Weise auf eine Fläche projiziert erscheint:

Der Brustkorb fiel mit dem Rückgrat zur dunklen, knorpeligen Säule zusammen. Das vordere Rippengerüst wurde von dem des Rückens überschritten, das blasser erschien. Geschwungen zweigten oben die Schlüsselbeine nach beiden Seiten ab, und in der weichen Lichthülle der Fleischesform zeigten sich dürr und scharf das Schulterskelett, der Ansatz von Joachims Oberarmknochen. Es war hell im Brustraum, aber man unterschied ein Geäder, dunkle Flecke, ein schwärzliches Gekräusel.³

Anders als der geschulte Blick des Arztes kann Castorp das Ineinander und Übereinander von Knochen und Gewebe in ihren unterschiedlichen Graustufen zwischen schwarz und

¹ Mann, Thomas: Der Zauberberg (1924), Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1991, S. 299.

² Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die erweiterte Fassung meines Katalogbeitrages »Einblicke – Zur künstlerischen Rezeption des Röntgenbildes im Werk von Katharina Sieverding«, in: Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München: Hirmer Verlag 2017, S. 21-26.

³ T. Mann: Der Zauberberg, S. 300.

leuchtend weiß nicht im Sinne einer medizinischen Diagnose entziffern, sondern sieht im Unbekannten das vertraute Bild des Knochenmannes als Personifikation des Todes. Das Röntgenbild wird somit zum *memento mori*. Allerdings scheint die bekannte Allegorie des Todes ihren fiktionalen Status zu verlieren und damit in ihrer Wirkung auf den Betrachter an emotionaler Intensität zu gewinnen. Der Tod erscheint hier ganz real mitten im Leben und Castorp wähnt sich schließlich in der Rolle eines Hellsehers, der nicht nur den Tod des Anderen, sondern auch seinen eigenen zukünftigen Tod erblickt, als er seine Hand hinter den Röntgensschirm schiebt: „Und Hans Castorp sah, was zu sehen er hatte erwarten müssen, was aber eigentlich dem Menschen zu sehen nicht bestimmt ist und wovon auch er niemals gedacht hatte, dass ihm bestimmt sein könne, es zu sehen: er sah sein eigenes Grab.“⁴

Selbst der Arzt muss letztlich zugeben, dass dem Ganzen ein „Einschlag von Spukhaftigkeit“ anhafte. Und dieser Spuk hat nicht nur mit der ephemeren Erscheinung des Röntgenbildes im Fluoroskop zu tun, das Thomas Edison 1896 nur wenige Monate nach der Entdeckung körperdurchlässiger Strahlen durch Wilhelm Röntgen entwickelt hatte.⁵ Gespenstisch und unheimlich wirkte das Röntgenbild auch im psychoanalytischen Sinne Sigmund Freuds, weil es das heimlich-vertraute Bild des Körpers fremd erscheinen ließ und das heimlich-versteckte Innere des Körpers sichtbar machte. Es ist die verdrängte Angst vor dem eigenen Tod, verbunden mit dem kulturgeschichtlich verdrängten Animismus toter Materie, die beim Anblick des Röntgenbildes und seiner erschreckenden Überblendung von Leben und Tod wiederkehren.⁶ Doch werden die Patienten auf dem „Zauberberg“ nicht nur mit der theatralischen Aufführung des Fluoroscops konfrontiert, die hier ganz bewusst an eine spiritistische Sitzung erinnert. Denn das Ergebnis der medizinischen Untersuchung tragen die Patienten als fixiertes Röntgenbild wie „einen Ausweis sozusagen, einen Paß oder eine Mitgliedskarte“ bei sich.⁷ Dabei handelt es sich um eine kleine gerahmte Glasplatte, ein Diapositiv, das zur Betrachtung gegen das Licht gehalten werden muss. Das Röntgenbild ist somit auch in seiner Materialität transparent, wie der Körper den es zeigt und es ist ein Unikat, das in seiner Einmaligkeit der Individualität seines Besitzers entspricht. Deshalb ist es im Sanatorium auf dem „Zauberberg“ auch besonders kostbar und wird sogar als

⁴ Ebd., S. 302.

⁵ Siehe Glasser, Otto: Wilhelm Conrad Röntgen und die Geschichte der Röntgenstrahlen (1931), 2. Aufl., Berlin u.a.: Springer Verlag 1959, S. 199-206.

⁶ Vgl. Freud, Sigmund: »Das Unheimliche« (1919), in: Ders., Studienausgabe, Bd. 4, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 2000, S. 241-274. Zum Zusammenhang von Röntgenbild und Psychoanalyse siehe Schmidt, Gunnar: »1895: Freud; Röntgen«, in: Fotogeschichte 68/69 (1998), S. 167-176.

⁷ T. Mann: Der Zauberberg, S. 332.

„Erinnerungsgabe“ und „Pfand“ an eine geliebte Person verschenkt.⁸ Es besitzt die Funktion eines „Innenporträts“. Selbst wenn die Krankheit noch keine wahrnehmbaren äußeren Symptome zeigt, macht das Röntgenbild den wahren und das heißt für die Insassen des Sanatoriums: den kranken Zustand ihres Körpers sichtbar.

Wenn Katharina Sieverding in den späten 1980er und 1990er Jahren Röntgenbilder für ihre fotografischen Arbeiten nutzt, so tut sie dies zu einer Zeit, als das Röntgenbild längst seine hier von Thomas Mann evozierte magische Aura verloren hat. Endoskopische Blicke in fremde oder auch den eigenen Körper sind durch bildgebende Verfahren medizinischer Diagnostik zur Selbstverständlichkeit geworden. Auch wird das Röntgenbild, das schon lange nicht mehr auf Glasplatten, sondern auf gleichfalls transparenten Polyester fotografisch fixiert wird, zunehmend ersetzt durch genauere und ungefährlichere Techniken wie Computertomographie, Ultraschall oder Positronen-Emissions-Tomographie (PET). Bereits Mitte der 1920er Jahre, als Thomas Mann seinen Roman veröffentlichte, hatte das Röntgenbild einiges von seiner ursprünglichen Faszination verloren, nachdem der Röntgenapparat im Ersten Weltkrieg erstmals massenweise zum Einsatz gekommen war.⁹ So wie Thomas Mann den gesellschaftlichen Zustand vor dem Ersten Weltkrieg schildert, so erinnert er auch an das bereits vergangene Faszinosum des Röntgenbildes. Welche Funktion besitzt also das Röntgenbild in den fotografischen Arbeiten von Katharina Sieverding und welche emotionale Wirkung kommt ihm in diesem Zusammenhang zu?

Am Beispiel von drei Arbeiten aus den zeitlich aufeinander folgenden Werkserien „Kontinentalkern“, „Steigbilder“ und „Weltlinie“ soll gezeigt werden, dass die Verwendung von Röntgenbildern bei Katharina Sieverding weit mehr als bloß biographische Bezüge besitzt. Als Tochter eines Radiologen ist Katharina Sieverding bestens vertraut mit diesem besonderen Medium.¹⁰ Denn das Röntgenbild kann gleich in mehrfacher Hinsicht als Modell des künstlerischen Bildes überhaupt verstanden werden, wie Sieverding es in den genannten Werkserien konzipiert. In der Übereinanderblendung mehrerer unterschiedlicher Fotografien entsprechen die künstlerischen Arbeiten auf formal-struktureller Ebene dem Röntgenbild, das ebenfalls verschiedene Schichten des Körpers ineinander blendet. Auch in funktional-programmatischer Hinsicht wird das Röntgenbild zum künstlerischen Paradigma: Sollen die Fotografien Sieverdings doch letztlich die Diagnose einer Krankheit liefern, auch wenn damit nicht der einzelne menschliche Körper, sondern der politische Körper der Gesellschaft gemeint ist. Die künstlerische Transformation des Röntgenbildes besitzt eine

⁸ Ebd., S. 478.

⁹ Siehe Ruisinger, Marion Maria (Hg.): Spurensuche. Röntgenbilder aus dem Ersten Weltkrieg, Ingolstadt: Deutsches medizinhistorisches Museum 2014.

¹⁰ Vgl. Scherer, Ralf: »Vorsicht beim Umgang mit Kunst...fragen Sie ihren Arzt! Take care when handling art...consult your doctor!«, in: Burkhard Leismann u. Ralf Scherer (Hg.), Diagnose (Kunst).

kritische Stoßrichtung gegen das rationalistische Körper- und Weltbild der Schulmedizin. Das Kunstwerk erweitert den Blick und soll etwas sichtbar machen, was eher imaginativ erblickt und assoziativ erschlossen werden kann. Ähnlich wie Thomas Mann in seinem Roman „Der Zauberberg“ versteht auch Katharina Sieverding ihre künstlerische Arbeit nämlich als Diagnose einer erkrankten Gesellschaft. Indem die Künstlerin das Röntgenbild mit anderen Fotografien kombiniert und überdimensional vergrößert, erstattet sie ihm einiges seiner ursprünglichen geheimnisvollen Aura zurück. Da sie das Röntgenbild in einem postmodernen allegorischen Modus verwendet, scheint in ihren palimpsestartigen und ruinös wirkenden Fotografien auch etwas von der Geschichte des Röntgenbildes und seiner Rezeption durch die bildende Kunst mit auf.

Emotionale Wirkung

Die fotografische Arbeit „Kontinentalkern VI“ aus dem Jahr 1987 gehört sicherlich zu den prominenteren Werken von Katharina Sieverding. (Abb. 1) Und zwar aus dem Grund, weil eine spätere Version dieser Fotografie seit 1992 im Reichstagsgebäude in Berlin präsentiert wird und dort im Zusammenhang mit mehreren Gedenkbüchern an das Schicksal der verfolgten Reichstagsabgeordneten während der Weimarer Republik erinnert. (Abb. 2) Die beiden Versionen unterscheiden sich dadurch, dass die Fassung im Reichstagsgebäude mit den Maßen 500 x 625 cm noch etwas monumentaler ausfällt als die Arbeit aus den 1980er Jahren mit den Maßen 295 x 478 cm. Auch sind die Bahnen, aus denen sich die großformatigen Fotografien zusammensetzen, bei der späteren Version einzeln gerahmt. Die offensichtliche Gestaltung als Polyptychon reflektiert den technischen Herstellungsprozess, der beim analogen Abzug nur eine bestimmte Breite des Fotopapiers erlaubt.¹¹ Zugleich gewinnt das Bild durch die sakrale Tradition des Polyptychons unterschwellig bereits durch das Format eine gewisse spirituelle Aufladung.¹²

Auf den ersten Blick erscheint die großformatige Fotografie als abstrakte Komposition aus den Farben Schwarz, Rot und Goldgelb. Erst bei genauerer Betrachtung schälen sich zwei unterschiedliche gegenständliche Bildebenen heraus, die sich wie transparente Folien überlagern, gegenseitig irritieren, zerstören und miteinander verbinden. So erkennt man das quadratische Format einer Röntgenaufnahme, die im Bild leicht nach rechts verschoben wurde, sodass in der vertikalen Mittelachse der Komposition die Röntgenaufnahme einer menschlichen Wirbelsäule zu sehen ist. Ist das Röntgenbild der Wirbelsäule auch für Laien

¹¹ Persönliches Gespräch mit Katharina Sieverding am 11.11.2016. An dieser Stelle möchte ich der Künstlerin herzlich für die Hinweise zu ihren Arbeiten danken.

¹² Vgl. grundlegend Lankheit, Klaus: Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg: Winter Verlag 1959.

noch gut zu erkennen, bedarf es schon größerer medizinischer Fachkenntnisse, um die zentrale Kreisformation, die die Wirbelsäule umgibt, als das Röntgenbild des menschlichen Darms zu entziffern. Gleiches gilt für den ambossförmigen Bereich am oberen rechten Rand der Röntgenaufnahme, der Magen und Bauchspeicheldrüse wiedergibt. Da die Knochen hier als dunkler Schatten vor hellem Grund erscheinen, handelt es sich um die Positivkopie eines Röntgenbildes. Anders als beim Gebrauch von Fotografien werden bei der medizinischen Diagnostik des Röntgenbildes – fotografisch gesprochen – eigentlich die Negative verwendet, was damit zu tun hat, dass auf den Negativen die Abbildung des Körpers gerade nicht seitenverkehrt ist. Denn im Unterschied zur Fotografie, bei der die Lichtstrahlen von der Oberfläche des Körpers reflektiert werden und auf der Fotoplatte oder dem Film wie in einem gegenüber liegenden Spiegel ihre Spuren hinterlassen, durchqueren bei der medizinischen Aufnahme die Röntgenstrahlen den Körper direkt und schwärzen jene Partien des hinter dem Körper liegenden Röntgenfilms, die wenig Dichte besitzen wie Muskulatur oder Organe, während Partien mit größerer Dichte wie Knochen mehr Strahlen absorbieren, so dass der Röntgenfilm an diesen Stellen unbelichtet bleibt und somit hell erscheint. Allerdings wurden in den frühen medizinischen Druckwerken zur Röntgentechnik durchweg Positivkopien verwendet, so auch in den verbreiteten Lehrwerken der Röntgenatlanten, was wiederum dadurch bedingt war, dass man mit dem industriellen Rasterdruckverfahren der Autotypie das Negativ eines Röntgenbildes nicht reproduzieren konnte.¹³ Wenn Sieverding nun also die Positivkopie eines Röntgenbildes verwendet, so hat dies wohl zunächst ästhetische Gründe; zeichnet sich doch die dunkle Wirbelsäule wie ein Schatten vor dem goldgelben Hintergrund ab und springt dadurch besonders ins Auge. Zugleich verfremdet Sieverding dadurch jedoch auch das gewohnte Röntgenbild und spielt implizit auf den Zusammenhang von Wissenschaft, Reproduktion und Öffentlichkeit an, der ursprünglich mit der Positivkopie des Röntgenbildes verbunden war. Entnommen hat die Künstlerin diese Abbildung aus einem „Lehrbuch der Röntgenologischen Differentialdiagnostik“ von 1954, das sich ursprünglich im Besitz ihres Vaters befunden hat. (Abb. 3) Dort ist nachzulesen, dass dieses Röntgenbild einen ganz bestimmten Krankheitsbefund zeigt: ein Pankreas-Karzinom, d.h. ein Krebsgeschwür an der Bauchspeicheldrüse.¹⁴

Überlagert, hinterfangen und durchdrungen wird das Röntgenbild von der Fotografie einer Sonneneruption, wobei die Nahaufnahme der Sonnenoberfläche den Grund für das gesamte Bild abgibt. Sieverding hat die einzelnen Fotografien nicht selbst angefertigt, sondern

¹³ Vgl. Buschhaus, Markus: »Re-Installationen: Portrait of this Mortal Coil & Die Orte der Röntgenbilder«, in: Torsten Seidel u. Friederike Meyer (Hg.): Röntgenportrait, Berlin: Verlag Bühler und Heckel 2005, S. 79-89.

¹⁴ Teschendorf, Werner: Lehrbuch der Röntgenologischen Differentialdiagnostik, Bd. 2, Erkrankungen der Bauchorgane, 3. Aufl., Stuttgart: Thieme Verlag 1954, S. 915. Für diesen Hinweis danke ich Katharina Sieverding.

gleichsam als „ready-mades“ aus dem reproduzierten Fundus wissenschaftlicher Publikationen ausgewählt und anschließend mit dem Verfahren fotografischer Mehrfachbelichtung einander überblendet. Mit der Auswahl wissenschaftlicher Fotografien aus den Bereichen Astronomie bzw. Astrophysik und Medizin rückt implizit der vermeintlich objektive Status des fotografischen Mediums in den Fokus: Der Anspruch, die Wirklichkeit wahrheitsgetreu abzubilden. Außerdem handelt es sich insofern um „Fotografien des Unsichtbaren“, als sie eine Wirklichkeit zeigen, die sich dem menschlichen Auge zunächst entzieht und diesem nur durch das technische Auge des Foto- und Röntgenapparats offenbart werden kann. In diesem Zusammenhang kann die kreisrunde Form im Zentrum des Bildes auch als medienreflexives Zeichen verstanden werden, das den teleskopischen Blick in die Ferne wie auch den bohrenden Blick in die Tiefe des Körpers noch einmal auf einer abstrakten Ebene im Bild reflektiert. Zugleich bringt der Kreis zusammen mit den vertikalen Achsen eine gewisse Ruhe in die Komposition und reflektiert in dieser Hinsicht den still gestellten Moment einer Bewegungsfotografie. Darüber hinaus verweist das Licht der Sonne, das das Röntgenbild von hinten zu durchleuchten scheint, auch auf den diagnostischen Gebrauch der medizinischen Fotografie.

Am Beispiel dieser fotografischen Arbeit von Katharina Sieverding wird deutlich, dass das Röntgenbild als zentraler Teil dieser Fotografie – sozusagen metonymisch – auch als ihr Modell verstanden werden kann. So wie die Röntgenaufnahme ein Summationsbild darstellt, weil jeder Röntgenstrahl Informationen über den gesamten Durchgang durch den Körper liefert, so besteht auch die hier analysierte Fotografie von Katharina Sieverding aus mehreren gegenständlichen Schichten, die durch Mehrfachbelichtung ineinander geblendet wurden und sich zu einer brüchigen Einheit verdichten. Im Foto „Kontinentalkern VI“ überlagern sich die einzelnen Schichten wie ein Palimpsest, so dass die gegenständliche Lesbarkeit wie bei einer Hieroglyphe bewusst erschwert wird, ohne jedoch als Möglichkeit gänzlich in der Abstraktion zu verschwinden. Gerade in der Anfangszeit der Röntgentechnik war die korrekte Lektüre der Bilder ein großes Problem, bedingt durch die ungewohnte räumliche Verschränkung der sichtbaren Körperteile. So konnte das Bild eines in den Körper eingedrungenen Fremdkörpers beispielsweise suggerieren, dass dieser direkt im Knochen stecke, obwohl er in Wirklichkeit im Muskelfleisch vor oder auch hinter dem Knochen zu finden war.¹⁵ Sieverding spielt ganz bewusst mit solch einer räumlichen Irritation, die sich beim Laien anlässlich der Betrachtung von Röntgenbildern immer noch einstellen mag. Dabei geht es Sieverding jedoch nicht nur um eine räumliche Irritation auf der formalen Ebene. Denn mit der eigentümlichen formalen Struktur ermöglicht sie auch eine inhaltliche

¹⁵ Siehe Domman, Monika: Durchsicht, Einsicht, Vorsicht. Eine Geschichte der Röntgenstrahlen 1896-1963, Zürich: Chronos Verlag 2003, S. 7-39.

Verschränkung der unterschiedlichen Bildebenen, die – wie sie selbst in einer programmatischen Aussage betont – in ein Analogieverhältnis zueinander gebracht werden sollen:

Ich möchte mit der Bilderschaffung meine Einsicht in die Welt vorantreiben, indem ich Sphären, wie jene der wissenschaftlichen Theorie und Praxis und des Zeitgeschehens, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, für mich aber offensichtlich zusammenhängen, analogisiere, in Beziehung setze. Auf der Bildebene geschieht die Herstellung des Zusammenhangs durch Überblendung, Überschneidung und Überlagerung, Mehrfachbelichtung.¹⁶

Mit der rhetorischen Figur der Analogie setzt Sieverding dem modernen wissenschaftlichen Weltbild, das auf Experiment und Induktion gründet, ganz bewusst eine historisch obsoletere Wissensform entgegen.¹⁷ So kann die Überblendung eines kranken menschlichen Körpers mit dem Bild einer Sonneneruption als Exemplum des altherwürdigen Analogieverhältnisses von Mikro- und Makrokosmos verstanden werden. Allerdings fungiert die Analogie der Bilder bei Sieverding nicht mehr als objektive und allgemeingültige Form des Wissens, sondern – wie seit der Moderne des 19. Jahrhunderts üblich – als subjektiv bedingtes poetisches Verfahren, das im Medium der Kunst gleichwohl etwas sichtbar machen soll, was von den Wissenschaften in dieser Form nicht formuliert werden kann. An die Stelle des wissenschaftlichen Bildes, das auf Objektivität und Eindeutigkeit abzielt, setzt Sieverding mit ihrer Arbeit „Kontinentalkern VI“ ein komplex verdichtetes Bild, das Mehrdeutigkeit und lose, nur assoziativ miteinander verknüpfte Inhalte hervorruft, die nicht nur an das kognitive Vermögen des Rezipienten appellieren, sondern ebenso an sein Gefühl und Imaginationsvermögen. In diesem Zusammenhang ist auch der Titel der Arbeit zu berücksichtigen. Entammt der Begriff Kontinentalkern doch selbst einer wissenschaftlichen Terminologie und meint in der Geologie gerade die stabilen Teile der Erdkruste ohne Faltung, Erdbeben oder Vulkantätigkeit.¹⁸ Die Fotografie Katharina Sieverdings invertiert diese wissenschaftliche Bedeutung des Begriffs regelrecht, indem sie an Stelle des festen Kontinentalkerns das flüssige und bewegte Magma der Sonne setzt. Auch der Mikrokosmos des menschlichen Körpers scheint seinen festen Kern zu verlieren; denn die Wirbelsäule wird von einem Tumor umgeben. Schließlich mangelt es der Komposition im Ganzen an Tektonik. Dem Betrachter scheint auch visuell der Boden unter den Füßen entzogen zu werden, da die einzelnen Bildebenen miteinander verschmelzen, so dass eine räumliche und

¹⁶ »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding«, in: Katharina Sieverding. Weltlinie 1998, Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg 1998, Salzburg: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst - Salzburg 1998, S. 46.

¹⁷ Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge (1966), Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1993, S. 46-77.

¹⁸ Zum Begriff „Kontinentalkern“ bzw. „Kraton“ siehe z.B. Walter, Roland: Erdgeschichte. Die Entstehung der Kontinente und Ozeane, Berlin: de Gruyter Verlag 2003.

gegenständliche Verortung schwer fällt. Damit wird in der künstlerischen Arbeit zumindest in Ansätzen die emotionale Dramatik spürbar, die mit dem medizinischen Befund einer Krebserkrankung für den Patienten verbunden ist, aber bei der ausschließlich klinischen Betrachtung des Röntgenbildes oftmals übersehen wird. In gewisser Weise deutet sich hier bereits eine Kritik der rein schulmedizinischen Betrachtung des menschlichen Körpers an, die für Sieverdings künstlerische Rezeption des Röntgenbildes eine wichtige Rolle spielt.

Assoziationsräume

Durch die feste Installation der erwähnten späteren Fassung von „Kontinentalkern VI“ im Gedenkraum des Reichstagsgebäudes für die verfolgten Abgeordneten der Weimarer Republik wird das inhaltliche Assoziationsspektrum der fotografischen Arbeit in bestimmte Bahnen gelenkt.¹⁹ In diesem Kontext erinnert die Farbgebung von Schwarz, Rot und Goldgelb an die Flagge der deutschen Republik und ihre demokratischen Werte, die im Reichstagsbrand von 1933 buchstäblich in Flammen aufgingen, verursacht durch das „Krebsgeschwür“ der Nationalsozialisten. Vor diesem historischen Hintergrund haben die Abgeordneten, derer hier gedacht wird, Rückgrat bewiesen, was durch die Fotografie buchstäblich zur Anschauung gebracht wird. Sieverding selbst unterstützt eine solche Lesart in einem ihrer Interviews: „Ich verwendete diese radiologische Aufnahme als Metapher eines schleichenden bösartigen Prozesses, wie man vielleicht den Faschismus deuten kann.“²⁰ Dabei ging es der Künstlerin jedoch nicht nur um die Diagnose der Gesellschaft während der Weimarer Republik, sondern ebenso der aktuellen Bundesrepublik, wie auch andere Arbeiten von ihr aus dieser Zeit deutlich machen, beispielsweise „Deutschland wird deutscher“ (1992), das im Rahmen einer öffentlichen Plakataktion den Chauvinismus im wiedervereinten Deutschland offen anprangerte. (Abb. 4) Als Bildvorlage verwendete Sieverding hier ein Selbstporträt aus den 1970er Jahren, das die Künstlerin als Artistin zeigt, wie sie als passives Modell beim Messerwurf der Bedrohung mutig standhält.²¹

¹⁹ Zur Begründung der Jury für die Wahl der Arbeit von Katharina Sieverding siehe: Gedenkstätte im Reichstagsgebäude in Berlin zum Andenken an die ermordeten und verfolgten Mitglieder des Reichstages der Weimarer Republik, Bonn: Wiss. Dienste des Deutschen Bundestages 1991. Mitbewerber für diesen Kunstwettbewerb waren Eberhard Göschel, Rune Mields, Michael Morgner, Thea Richter und Dieter Tucholke. Siehe ebd. Zu Katharina Sieverdings Arbeit im Kontext der Gedenkstätte siehe ebenfalls Hausmann, Brigitte/Blühm, Andreas: »Demokratie und Gedächtnis«, in: Katharina Sieverding. Eine Installation, Ausst.-Kat. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg 1993, Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie 1993, S. 35-46.

²⁰ Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding, S. 37.

²¹ Zu dieser Arbeit siehe v.a. Buchmann, Sabeth/Bellenbaum, Rainer: »Sieverding«, in: Katharina Sieverding in Austria 1964-2008, Vol. 1, Salzburg: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst - Salzburg 2008, S. 55-63.

Auch bei der Fotografie „Kontinentalkern VI“ geht es um die Bedrohung des Individuums. Allerdings ist hier die programmatisch postulierte gesellschaftspolitische Bedrohung einerseits als naturwüchsige Krankheit versinnbildlicht und andererseits als kosmischer Weltenbrand in Szene gesetzt. Damit ruft Sieverding Momente einer organologischen und mythisch überhöhten Geschichtsauffassung auf, wie sie ebenfalls von den Nationalsozialisten vertreten wurde. Indem die Bilder auf der visuellen Ebene aber auch zerfetzt und zerstört erscheinen, konterkariert Sieverding mit diesem fotografischen Werk zugleich ein solches problematisches Geschichtsverständnis. Fungiert das Röntgenbild als *pars pro toto* der Fotografie also einerseits als strukturelles Modell von Sieverdings Bildbegriff in dieser künstlerischen Werkphase überhaupt, so bekräftigt es andererseits die programmatisch bestimmte Funktion ihrer Bilder aus dieser Zeit. Denn diese sollen letztlich den erkrankten Körper der Gesellschaft durchleuchten und eine Diagnose ihrer inneren Beschaffenheit liefern.

Dass Katharina Sieverding ihre Kunst seit den späten 1980er Jahren zunehmend als *alternative* Möglichkeit einer gesellschaftspolitischen Diagnose versteht, machen auch folgende Werkserien deutlich wie „Kristallisation“ (1992) und „Steigbild“ (1997). War die künstlerische Rezeption des Röntgenbildes noch ein Rekurs auf ein gängiges und etabliertes Verfahren medizinischer Diagnose, so greift Sieverding mit den beiden genannten Serien auf dezidiert alternative Untersuchungsmethoden einer anthroposophisch ausgerichteten Medizin zurück.²² In den Kristallisationsbildern verwendet sie stark vergrößerte Aufnahmen von ursprünglich mikroskopischen Fotografien kristallisierten Blutes, das in der alternativen Medizin zur Bestimmung von Organfunktionen und Lebenskräften eingesetzt wird.²³ (Abb. 5) Bei den Steigbildern handelt es sich um Fotografien so genannter Papier-Chromatographien, d.h. Ablagerungsbilder organischer Flüssigkeiten wie z.B. menschliches Blut, das eine Metallsalzlösung „durchsteigt“ und in der alternativen Medizin ebenfalls Aufschluss über den Zustand des menschlichen Organismus liefern soll.²⁴ (Abb. 6) Auch bei der Serie der

²² Zu dieser Arbeit siehe v.a. Buchmann, Sabeth/Bellenbaum, Rainer: »Sieverding«, in: Katharina Sieverding in Austria 1964-2008, Vol. 1, Salzburg: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst - Salzburg 2008, S. 55-63.

²³ Vgl. Pfeiffer, Ehrenfried: Sensitive Crystallization Processes. A demonstration of formative forces in the blood (1936), Spring Valley, New York: Anthroposophic Press 1975. Zur Serie der Kristallisationsbilder von Katharina Sieverding siehe v.a. Stüttgen, Johannes: »Zwei Texte zu Photogrammen von Katharina Sieverding mit einer Erklärung vorweg«, in: Elf Kristallisationsbilder von Katharina Sieverding, Düsseldorf 2000, o.S. Siehe auch Müller Tamm, Pia: »»Filme im Kopf«. Anti-fotografische Verfahren bei Katharina Sieverding«, in: Katharina Sieverding 1967-1997, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 20 Dez. 1997 – 01. März 1998, hg. v. Armin Zweite, Köln: Oktagon Verlag 1997, S. 258-267.

²⁴ Zur Serie der Steigbilder siehe v.a. Inboden, Gudrun: »Wer lebt, wird sehn«, in: Katharina Sieverding, Ausst.-Kat. Biennale di Venezia 1997, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1997, o.S. Schmitz, Rudolf: »Irdische Angelegenheiten«, ebd., o.S. Ders., »Unwiderstehliche Mimetische Strömung«, in: Katharina Sieverding 1967-1997, S. 252-257.

„Steigbilder“ verwendete die Künstlerin für ihre Bildhintergründe Röntgenbilder: diesmal vom menschlichen Schädel. Bei „Steigbild II“ ist der Schädel mit den dunkleren Augenhöhlen deutlich zu erkennen, während er bei „Steigbild III“ und „Steigbild I“ nur schemenhaft zu erahnen ist. Für letzteres Bild verwendete Katharina Sieverding ein Röntgenbild aus einem jüngeren Lehrbuch für „Radiologie“ von 1993, in dem die Aufnahmen nun als fotografische Negative abgedruckt sind und der feste Schädelknochen somit hell erscheint.²⁵ (Abb. 7) Die ausgewählte Aufnahme zeigt die Kalotte eines Schädels mit den Spuren einer Fraktur, die dem tradierten Motiv menschlicher Vergänglichkeit zusätzlich das Moment äußerer Gewalteinwirkung einschreiben.²⁶ Überblendet ist das Röntgenbild mit der Aufnahme eines Steigbildes, das sich in Rot- und Orangetönen von unten ins Bild schiebt und die Lebenskräfte der Natur als energetische Strahlung zur Anschauung bringt. Im Kontrast mit dem farbenfrohen Steigbild wird hier die negative Konnotation des Röntgenbildes noch verstärkt, das trotz des technischen Fortschritts immer noch an die „pathologische Anatomie“ und damit an die „Technik des Leichnams“ erinnert, wie dies Michel Foucault für den ärztlichen Blick der Schulmedizin im 19. Jahrhundert beschrieben hat.²⁷

Wenn bei den Steigbildern V-IX Fotografien verwendet werden, die Bilder vom Jugoslawienkrieg, dem Palästinenserkonflikt oder dem Rinderwahn zeigen, dann unterstreicht dies die Intention der Künstlerin, vom diagnostischen Blick in den verletzten menschlichen Körper überzuleiten zum diagnostischen Blick auf die zerstörerischen Kräfte menschlicher Politik und Gesellschaft. Gleiches gilt auch schon für die Serie „Kontinentalkern“. Auch hier verweist der Gebrauch des Röntgenbildes eben nicht nur auf Verfahren medizinischer Diagnose, sondern ebenso – wie bereits angedeutet – auf die Gefahren radioaktiver Strahlung für den Menschen. Dass mit den Gefahren radioaktiver Strahlung auch ganz konkret die Gefahr eines möglichen Atomkriegs gemeint ist, macht eine Kontextualisierung der Arbeit „Kontinentalkern VI“ im Zusammenhang der gesamten Werkserie deutlich, die insgesamt aus fünfzehn Fotografien besteht, die in den Jahren 1983 bis 1990 entstanden sind.²⁸

²⁵ Vgl. Novelline, Robert A./Squire, Lucy Frank: Radiologie. Grundlagen der klinischen Diagnostik für Studium und Praxis, Stuttgart u. New York: Schattauer Verlag 1993. Für diesen Hinweis danke ich Katharina Sieverding.

²⁶ Vgl. ebd., S. 344.

²⁷ Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks (1963), Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 2002, S. 155.

²⁸ Zur Serie „Kontinentalkern“ siehe v.a. Vowinkel, Andreas: »Katharina Sieverding. Anmerkung zu der Werkgruppe ›Kontinentalkern‹«, in: Katharina Sieverding, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe und Kasseler Kunstverein Kassel 1987, Karlsruhe: Badischer Kunstverein 1987, o.S. Pohlen, Annelie: »Bild, Raum, Wirklichkeit & Wahrnehmung, Lebensraum«, in: Sieverding, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein 1992, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1992, S. 32-47. Meyer, Petra Maria: »Bild-Verflechtungen. Katharina Sieverdings metaphotographische Gegenbilder«, in: Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung, München: Fink Verlag 2009, S. 209-245.

So zeigt die Arbeit „Kontinentalkern I“ (1983) ein Filmstill aus „Atomic Café“ mit der Aufnahme des Bombers „Elena Gay“ kurz vor Abwurf der Atombombe auf Hiroshima.²⁹ In der US-amerikanischen Produktion von 1982 haben die drei Regisseure dokumentarisches Filmmaterial der 1940er und 1950er Jahre montiert, um damit die propagandistische Verharmlosung atomarer Aufrüstung durch die staatlichen Behörden der USA kritisch bloßzustellen. Das Filmstill, das Katharina Sieverding für ihre Arbeit ausgewählt hat, zeigt als warnende Inschrift den Untertitel „Die letzten Knöpfe sind gedrückt“. Mit der fotografischen Isolation dieses Bildes aus dem Gesamtzusammenhang des Films spielt Sieverding auf die aktuelle und akute atomare Bedrohung im Jahr 1983 an, die freilich auch für die Regisseure des Films maßgeblich war. Gemeint ist der so genannte NATO-Doppelbeschluss von 1979, in dem das westliche Militärbündnis die Abrüstung der SS-20 Atomraketen forderte und der Sowjetunion dafür ein Ultimatum bis Ende 1983 setzte. Sollte die Sowjetunion dieser Forderung nicht nachkommen, drohte die NATO ihrerseits mit der Stationierung atomarer Mittelstreckenraketen – Pershing II genannt – auf dem Boden der Bundesrepublik. So trat der Kalte Krieg Anfang der 1980er Jahre in eine neue heiße Phase, deren gesellschaftspolitische Stimmung mit dem Satz „Die letzten Knöpfe sind gedrückt“ bestens zum Ausdruck gebracht wird.

Bereits 1980 hatte sich Katharina Sieverding in der Werkserie „Norad“ mit diesem Thema auseinandergesetzt.³⁰ Denn „Norad I“ und IV zeigen das Foto einer unterirdischen US-amerikanischen Militärbasis von NORAD (North American Aerospace Defense Command). (Abb. 8) Zu erkennen ist der tunnelartige Eingang zu einer der Kommandozentralen in den Cheyenne Mountains, in Colorado. Links im Bild wiederholt Sieverding den halbkreisförmigen Eingangsbereich nochmals in einer Negativkopie und verfremdet die ganze Ansicht durch einen feurigroten Farbfilter. Zusätzlich überblendet sie den rechten Bereich mit einem Still aus Jean Cocteaus Film „Orphée“ (1949), der die Schauspielerin Maria Casarès wiederum als Negativkopie in der Rolle des Todesboten zeigt. Durch Negativkopie, Farbveränderung sowie Mehrfachbelichtung und Überblendung der beiden Fotografien, die Sieverding hier erstmals verwendet, verleiht sie der Schauspielerin die Silhouette eines gefallenen Engels oder blutrünstigen Vampirs, der vom drohenden Tod durch einen Atomkrieg kündigt.

Die Arbeit an der Serie „Kontinentalkern“ greift die Künstlerin allerdings erst 1986 wieder auf, mithin zu einer Zeit, als mit Michael Gorbatschow eine Entspannungspolitik begann, die in der Folge auch zu Abrüstungsverhandlungen führte. Doch steht das Jahr 1986 für eine andere nukleare Katastrophe, auf die Katharina Sieverding mit der Folge ihrer Werkserie und

²⁹ Vgl. ebd, S. 225.

³⁰ Siehe R. Schmitz: Unwiderstehliche Mimetische Strömung, S. 252-257.

schließlich auch mit der Fotografie „Kontinentalkern VI“ reagierte. Gemeint ist der Reaktorunfall in Tschernobyl im April 1986, der viele Menschenleben forderte und zur Verstrahlung weiter Gebiete Europas führte. Dementsprechend überblendet Sieverding in „Kontinentalkern II“ (1986) das Foto eines Reaktorkühlbeckens mit einem Fotodokument von Hiroshima nach der Atombombenexplosion. (Abb. 9) Im Werk „Kontinentalkern III“ (1986) verwendete die Künstlerin das Pressefoto einer Trauerfeier für Mao Zedong und setzte das Fotopapier ganz konkret einer radioaktiven Strahlung aus, wobei sie die Schwärzung des Papiers, hervorgerufen durch ein radioaktives Mineral, wiederum als Negativkopie verwendete. (Abb. 10) Dadurch entsteht der Eindruck heller irrlichternder Strahlen, die die Menschenmenge in Reih und Glied wie Opferlämmer von hinten überfallen. Zugleich spielt Sieverding damit auch implizit auf den wissenschaftshistorischen Zusammenhang von Röntgenstrahlung und Entdeckung der Radioaktivität durch Antoine Henri Becquerel im Jahr 1896 an. Bei einem Versuch mit der Röntgenstrahlung entdeckte dieser, dass Uransalze fotografische Platten zu schwärzen vermochten, was als sichtbarer Beweis für eine unsichtbare Strahlung galt, die kurze Zeit später von Marie Curie als Radioaktivität bezeichnet wurde.³¹ Sieverding bedient sich hier ganz konkret des Mediums Fotografie, um auf eine aktuelle Gefahr durch radioaktive Strahlung aufmerksam zu machen.

In diesem historischen Kontext steht letztlich auch die hier analysierte Arbeit „Kontinentalkern VI“ aus dem folgenden Jahr. Mit dem Röntgenbild eines Tumors zeigt sie ganz deutlich die drohende Gefahr für den Menschen, die mit nuklearer Strahlung verbunden ist. In diesem Zusammenhang reflektiert das Bild der Sonne in „Kontinentalkern VI“ nicht nur das Medium der Fotografie sowie den diagnostischen Gebrauch des transparenten Röntgenbildes, sondern verweist zusätzlich auf den gefährlichen Herstellungsprozess des Röntgenbildes. Denn gerade die fotografierten Eruptionen der Sonne dokumentieren ihre radioaktive Strahlung. Dass es mit der zuvor erwähnten Präsentation von „Kontinentalkern VI“ im Reichstagsgebäude zu einer Bedeutungsverschiebung dieser künstlerischen Arbeit kommt, unterstreicht ihren offenen semantischen Charakter.

Kunsttheoretische Rahmungen

Als formal und inhaltlich hoch komplexe Fotografie ist das Werk „Kontinentalkern VI“ Teil einer künstlerischen Praxis und eines kunsttheoretischen Diskurses, die spezifisch für die 1980er Jahre sind. Vorbereitet wurde diese Debatte nicht zuletzt durch zwei Artikel von Rosalind Krauss aus dem Jahr 1977, in denen sie vor allem den indexikalischen

³¹ Siehe z.B. Zimen, Karl-Erik: Strahlende Materie: Radioaktivität. Ein Stück Zeitgeschichte, Esslingen u. München: Bechtle Verlag 1987.

Zeichenstatus der Fotografie betont und in diesem Zusammenhang die fotografische oder eben indexikalische Verfasstheit gerade der ortsspezifischen Kunst der 1970er Jahre erfasst.³² Die künstlerische Reflexion des Zusammenhangs von Fotografie und Indexikalität führt Krauss kunsthistorisch auf Marcel Duchamp zurück und sieht somit auch im „ready-made“ ein fotografisches Verfahren, das sich durch Isolation und Selektion auszeichnet. Die von Krauss herausgearbeitete konzeptuelle Verbindung von Fotografie und „ready-made“ greift Craig Owens implizit wieder auf, wenn er der zeitgenössischen Kunst in einem Aufsatz aus dem Jahr 1980 einen „allegorischen Impuls“ attestiert.³³ Dabei bezieht er sich explizit auf den Allegoriebegriff Walter Benjamins, den dieser im Hinblick auf das barocke Trauerspiel entwickelt, jedoch bereits ansatzweise für die moderne Dichtung Baudelaires fruchtbar gemacht hat. Owens verwendet den Allegoriebegriff Benjamins allerdings im Rahmen einer „Theorie des Postmodernismus“. Denn er sieht im allegorischen Impuls der Kunst um 1980 einen radikalen Bruch mit bestimmten Aspekten des US-amerikanischen Modernismus und seinen zentralen Kategorien wie ästhetische Präsenz, Originalität und Autorschaft. Demgemäß versteht Owens die Allegorie vorrangig als ästhetisches Verfahren der Appropriation, mithin als Methode der Aneignung bereits vorliegender Bilder, die im Sinne des „ready-made“ in einen neuen künstlerischen Kontext gesetzt werden. Bricht dieses Verfahren radikal mit traditionellen Vorstellungen künstlerischer Originalität, so konterkariert das Verständnis der Allegorie als Ruine die modernistische Auffassung des Kunstwerks als Einheit und seine Wirkung als ästhetische Präsenzerfahrung. An die Stelle traditioneller Werkeinheit setzt die Allegorie im Sinne Benjamins die ruinöse Brüchigkeit heterogener Elemente und an die Stelle Rezeptionsästhetischer Präsenzerfahrung rückt die melancholische Erfahrung eines Sinnentzugs, die sich einer letztlich unabschließbaren Reflexionsarbeit verdankt in Anbetracht vielschichtiger semantischer Verweise mit historischer Tiefendimension.

Sieverdings künstlerische Arbeit kann in diesem kunsthistorisch spezifischen Sinne als Allegorie verstanden werden. Denn auch sie eignet sich bereits vorliegendes Bildmaterial an, wobei es sich oftmals um massenmedial reproduzierte Fotografien handelt, die sie im Sinne des „ready-made“ auswählt und in einen neuen Kontext überführt. Allerdings bearbeitet Sieverding ihre Bildvorlagen – wie gesehen – in mehrfacher Weise. Durch die Mehrfachbelichtung, die zur Über- und Ineinanderblendung der einzelnen Fotos führt, verwendet sie die Allegorie – ganz im Sinne der Beobachtungen von Craig Owens – als

³² Krauss, Rosalind E.: »Notes on the Index, Part 1 and Part 2« (1977), in: Dies., The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge Mass.: The MIT Press 1986, S. 196-219.

³³ Owens, Craig: »Der allegorische Impuls: Zu einer Theorie des Postmodernismus« (1980), in: Harrison Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Bd. 2, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 2003, S. 1308-1317. Siehe auch Buchloh, Benjamin: »Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art«, in: Artforum 21 (1982), S. 43-56.

Strukturprinzip, das den Charakter eines ruinösen Palimpsests besitzt.³⁴ Wie bei einem Palimpsest, das durch Wegkratzen der Schrift tiefer liegende Textstellen offenbart, öffnen die Bilder Sieverdings den Blick immer wieder auf scheinbar verborgene Passagen, was der Oberfläche der gesamten fotografischen Arbeit jedoch den brüchigen Charakter einer Ruine verleiht. Dabei korrespondiert die formale mit der inhaltlichen Struktur. Denn das Werk präsentiert sich letztlich als Rebus oder Hieroglyphe, erscheint zunächst fast unlesbar und somit geheimnisvoll, provoziert aber gerade dadurch ein Entziffern, das unterschiedliche Bedeutungsschichten freilegt, die jedoch nur lose und assoziativ miteinander verbunden sind und zu keinem zusammenhängenden und eindeutigen Text führen. Mit der allegorischen Verwendung der Fotografie nimmt Sieverding den indexikalischen Zeichenstatus dieses Mediums zurück, der ja für Rosalind Krauss zunächst eine so wichtige Rolle gespielt hat. Das Foto wird von Sieverding mithin nicht mehr als Spur begriffen, die direkt mit der abgelichteten Realität verbunden ist. Auch reduziert sie den ikonischen Zeichenwert der Fotografie. So dient das Foto bei Sieverding auch nicht mehr als mimetische Widerspiegelung der Realität. Stattdessen verwendet sie die Fotografie als symbolisches Zeichen, so dass ihre Bilder maßgeblich über konventionale und metaphorische Bezüge mit der außerkünstlerischen Wirklichkeit verbunden sind.

Mit dem symbolischen Zeichenstatus der Allegorie verleiht Katharina Sieverding ihren Fotografien einen künstlerischen Wert, der traditionell mit dem Medium der Malerei verbunden war. Diesen impliziten Rückgriff auf ein kunsthistorisch und institutionell etabliertes Medium unterstreicht auch die Verwendung großer Bildformate, die sie als eine der ersten bereits in den 1970er Jahren in die künstlerische Fotografie eingeführt hat.³⁵ So erinnern ihre Fotografien in dieser Hinsicht nicht von ungefähr an Gemälde des US-amerikanischen Modernismus, beispielsweise die Malerei des Abstrakten Expressionismus. Auch verleiht Sieverding ihren Werken eine künstlerische Aura, wie sie zuvor nur mit dem Medium der Malerei verbunden war. Oder besser: Sie spielt mit dem traditionellen Verständnis malerischer Aura und verschiebt den Begriff ganz im Sinne der Beobachtungen von Douglas Crimp, die dieser 1980 unter dem Titel „Die fotografische Aktivität des Postmodernismus“ veröffentlicht hat.³⁶ Mit dem Begriff der Aura bezieht sich auch Crimp explizit auf Walter Benjamin, der den Gebrauch des Reproduktionsmediums Fotografie bekanntlich gerade mit einem Verlust der Aura verbunden hat, weil diese nur dem Original künstlerischer Handschrift anhafte. Crimp beobachtet um 1980 eine von der Kunstgeschichte und ihren Institutionen – wie dem Museum – betriebene Subjektivierung der Fotografie, die

³⁴ C. Owens: Der allegorische Impuls, S. 1310.

³⁵ Siehe Kemp, Wolfgang: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky, München: C. H. Beck Verlag 2011, S. 97.

³⁶ D. Crimp: Die fotografische Aktivität des Postmodernismus, S. 123-140.

sie den individuellen Stilen malerischer Praxis angleiche und damit als Kunst aufwerte. Auf dieses Phänomen reagiere nun wiederum die zeitgenössische Kunst: „Die fotografische Aktivität des Postmodernismus operiert, wie zu erwarten ist, in Komplizenschaft mit diesen Modi der Fotografie-als-Kunst, aber nur, um sie zu untergraben oder um über sie hinauszugehen.“³⁷

Dies gilt letztlich auch für die Fotografien von Katharina Sieverding. So verleiht sie ihren Arbeiten zwar einerseits eine Aura, indem sie die wissenschaftliche Objektivität der verwendeten Fotos in eine subjektive Bildsprache überführt und aus den massenmedial reproduzierten Bildvorlagen künstlerische Unikate oder zumindest Werke in kleinen Auflagen herstellt. Doch kommt es bei den Fotografien Sieverdings auch zu einer Irritation oder – wie Crimp formuliert – „Deplatzierung der Aura“.³⁸ Denn ihre Werke provozieren letztlich keine individuelle Kontemplation, die Walter Benjamin mit dem Begriff der Aura verbunden hatte, sondern appellieren bereits durch ihr großes Format an eine öffentliche und somit tendenziell kollektive Rezeption. So erinnern die Formate eben ganz bewusst an die Maße einer Kinoleinwand, was durch die verwendeten Filmstills noch unterstrichen wird. Ebenso war die Plakatwand für Sieverdings künstlerische Arbeit vorbildlich, was nicht zuletzt die emblematische Verknüpfung von Schrift und Bild deutlich macht, die sie in einigen ihrer Werke verwendet. Wie gesehen, verwendete sie bei ihrer Arbeit „Deutschland wird deutscher“ die Plakatwand ganz direkt. Sieverding nutzt und unterminiert die Strategien der Werbung gleichermaßen, indem sie einerseits öffentliche Aufmerksamkeit für ihre Kunst und ihre künstlerisch vermittelte gesellschaftspolitische Botschaft erzielen möchte und andererseits mit dem schnellen und leichten Konsum von Werbung und Ware bricht.³⁹

Kunsthistorische Bezüge

Doch dürfen Katharina Sieverdings Arbeiten nicht nur im internationalen und US-amerikanischen Diskurs über Postmodernismus und Fotografie verortet werden. Denn sie besitzen auch eine dezidiert nationale Note, was bereits bei der inhaltlichen Deutung von „Kontinentalkern VI“ deutlich wurde, die eine Nähe zur bundesdeutschen Friedens- und Antiatomkraftbewegung erkennen ließ. Gerade die programmatisch eingeforderte diagnostische Funktion ihrer Kunst, die sich bei Sieverding in der Verwendung des Röntgenbildes gleichsam emblematisch verdichtet, ist nur verständlich aufgrund ihrer

³⁷ Ebd., S. 133.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. auch Buchloh, Benjamin: »Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art«, in: Artforum 21 (1982), S. 43-56.

künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Werk von Joseph Beuys, bei dem sie von 1967 bis 1972 studiert hat und dessen Meisterschülerin sie war.⁴⁰ Mit dem Werk „Kontinentalkern IV“ (1986), dem ein Fernsehbild von Joseph Beuys zugrunde liegt, reagiert sie auf den Tod ihres ehemaligen Lehrers und demonstriert ihre künstlerische Verbundenheit. (Abb. 11) Obwohl Sieverding in einem ganz anderen künstlerischen Medium arbeitet, übernimmt sie doch bestimmte Aspekte der künstlerischen Programmatik von Joseph Beuys. Bekanntlich spielte bereits Beuys mit seiner künstlerischen Arbeit immer wieder auf Verfahren der alternativen und vor allem anthroposophisch ausgerichteten Medizin an, wie beispielsweise die Homöopathie.⁴¹

Während Beuys die gesellschaftspolitische Diagnose seiner Kunst jedoch letztlich als notwendige Voraussetzung für eine therapeutische Bearbeitung sah, beschränkt Sieverding die angestrebte Wirkung ihrer Kunst eher auf eine diagnostische Funktion. Auch Beuys griff bereits auf das Röntgenbild zurück. Und zwar einerseits in einem metaphorischen Sinne, wenn er seine Installation „Zeige deine Wunde“ im Lenbachhaus (1980) als „Röntgenbild einer Leichenhalle“ bezeichnet und damit letztlich das Röntgenbild der zeitgenössischen Gesellschaft meint.⁴² Und andererseits ganz konkret wie in der Vitrine „Doppelobjekte“ (1974/79), in der gleich zwei Röntgenbilder eines menschlichen Oberkörpers zu sehen sind.⁴³ Wie bei einer medizinischen Untersuchung sind die beiden transparenten Folien mit Klemmen an der hellen Rückwand befestigt und spiegeln in ihrer Doppelung die Symmetrie der beiden gezeigten Lungenflügel. Das allegorische Strukturprinzip der Fotografien Sieverdings ist hier bereits im Medium der Objektassemblage vorgeprägt. Wie bei Sieverdings Werk „Kontinentalkern VI“ handelt es sich auch bei dieser Vitrine um die Kombination heterogener Elemente, die als „ready-made“ der Alltagskultur entnommen und in einen künstlerischen Kontext überführt wurden. Zwar ergeben sich auf der visuellen Ebene kompositorische Bezüge durch Form und Farbe; diese bleiben allerdings brüchig und erscheinen durch die offensichtlichen Spuren von Alter und Gebrauch zusätzlich ruinös. Mit der brüchig zusammengehaltenen Komposition korrespondiert die inhaltliche Ebene, die wie bei Sieverdings Arbeit aus losen und assoziativen semantischen Bezügen besteht. So diagnostizieren die Röntgenbilder mit den aufgemalten Kreuzen einerseits den prekären Zustand eines erkrankten Körpers, was durch das kalte, harte und dunkle Material der

⁴⁰ Zu den programmatischen Bezügen zum Werk von Joseph Beuys siehe v.a. Paust, Bettina: »Die Durchleuchtung der Welt. Zu den Arbeiten von Katharina Sieverding«, in: Katharina Sieverding. Weltlinie 1968-2013, S. 9-11.

⁴¹ Siehe grundlegend Murken, Axel Hinrich: Joseph Beuys und die Medizin, Münster: Coppenrath Verlag 1979.

⁴² Siehe Schröder, Gerald: Schmerzensmänner. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre, München: Fink Verlag 2011, S. 231-248.

⁴³ Zu diesem Werk siehe v.a. Theewen, Gerhard: Joseph Beuys. Die Vitrinen. Ein Werkverzeichnis, Köln: König Verlag 1993, S. 82-84.

beigefügten Gegenstände noch unterstrichen wird. Andererseits verweisen die Röntgenbilder bei Beuys aber darüber hinaus auf eine therapeutische Funktion seiner Kunst. Denn sie evozieren in ihrer Transparenz das Bild eines immateriellen Körpers und verweisen damit implizit auf eine Dimension menschlicher Einbildungskraft, die im materiellen Gegenstand ein „Gegenbild“ als imaginativen Überschuss erkennt. So sind die versammelten Gegenstände eben nicht nur trist und abweisend, sondern rufen auch Bilder in der Fantasie hervor, die mit Wärme, Energie, Klang und Kommunikation zu tun haben. Dabei versteht Beuys gerade die rezeptionsästhetische Aktivierung von Intuition und Imagination als Therapeutikum, das den kranken Zustand der Gesellschaft durch Stärkung individueller Kreativität heilen soll.

Mehr oder weniger zeitgleich mit Katharina Sieverding hat sich auch Jürgen Klauke als Fotograf mit dem Röntgenbild beschäftigt wie die Arbeiten „Toter Fotograf“ (1988/1993) und „Selbstfindung“ (1988/1991) deutlich machen, die beide zur Werkserie „Prosecuritas“ gehören.⁴⁴ (Abb. 12) Doch anders als die Beuys-Schülerin spielt Klauke hier weniger auf die medizinisch-diagnostische Funktion des Röntgenbildes an als vielmehr auf den Einsatz der Röntgentechnologie im Sicherheitsbereich. So hat er für die Serie „Prosecuritas“ nicht nur diverse Gegenstände durch eine Durchleuchtungsmaschine geschickt und ihr Bild vom Monitor abfotografiert, sondern hat – wie die beiden genannten Fotos belegen – auch seinen eigenen Körper der Röntgenstrahlung dieser besonderen Technik ausgesetzt. Mit dem Titel „Toter Fotograf“ verweist Klauke ironisch auf die altbekannte Assoziation von Röntgenbild und Knochenmann, die nun allerdings im Zusammenhang mit dem Selbstbildnis des Fotografen noch eine weitere Bedeutung erhält. So kann der hier angedeutete Zusammenhang von Künstler, Fotografie und Tod auch im Kontext zeitgenössischer postmoderner Theoriedebatten verstanden werden, die unter dem Stichwort „Tod des Autors“ geführt wurden oder seit der deutschen Veröffentlichung von Roland Barthes theoretischem Essay „Die helle Kammer“ (1985) gerade die gespenstische Verwandtschaft von Tod und Fotografie herausstellten.⁴⁵ Spielt der medizinische Aspekt des Röntgenbildes im Unterschied zum Werk von Katharina Sieverding bei Klauke also auf den ersten Blick keine Rolle, so kann die Verwendung des Röntgenbildes allerdings auch hier - gleichsam auf den zweiten Blick - als Metapher für eine gesellschaftspolitische Diagnose verstanden werden. Dabei geht es Klauke weniger um die Gefahr einer radioaktiv verstrahlten Welt als

⁴⁴ Zur Serie „Prosecuritas“ siehe v.a. Herzog, Hans-Michael: »Den Tod bewegen und das Leben gefrieren«, in: Jürgen Klauke „Prosecuritas“, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, hg. v. Hans-Michael Herzog, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1994, S. 9-21. Weibel, Peter: »Eine postmoderne Bedingung der Fotografie: Variable Zonen der Visibilität. Zu Jürgen Klaukes ›Prosecuritas‹-Zyklus (Phantom-Fotografie)«, in: ebd., S. 101-107. Schneckenburger, Manfred: »Schirmgerippe vor verlorenem Horizont«, in: ebd., S. 109-112.

⁴⁵ Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie (1980), Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1989.

vielmehr um das konkrete Gespenst eines „gläsernen Bürgers“, das in den 1980er Jahren durch die gesellschaftspolitischen Debatten der Bundesrepublik spukte, ausgelöst durch die geplante und 1987 schließlich durchgeführte Volkszählung. In den Augen ihrer Gegner schien mit der Volkszählung George Orwells Negativutopie eines Überwachungsstaates um 1984 doch noch Realität zu werden.

Die Verwendung des Röntgenbildes in seiner Funktion als gesellschaftspolitische Diagnose hat freilich auch kunsthistorische Vorläufer, die weit über Joseph Beuys und die 1970er Jahre hinausgehen. Erstmals nutzten Raoul Hausmann und vor allem John Heartfield in den 1920er und 1930er Jahren das Röntgenbild in diesem Sinne und zwar im Zusammenhang mit der politisierten Bildsprache des Berliner Dadaismus. So zeigt die Materialcollage von Hausmann aus den frühen 1920er Jahren die Positivkopie einer Röntgenaufnahme vom Schädel seines Künstlerfreundes Johannes Baader.⁴⁶ (Abb. 13) Das aufgeklebte Zahnrad erinnert nicht von ungefähr an ein künstliches Kiefergelenk und somit an die unzähligen Prothesenkörper, die nach dem Ersten Weltkrieg in der Großstadt Berlin zu sehen waren.⁴⁷ Mit schwarzem Humor spielt die emblematisch eingeblendete Druckzeile „Die Menschen sind Engel und leben im Himmel“ auf die Toten im Ersten Weltkrieg an, was durch die Kreuze der angeschnittenen Spielkarte noch unterstrichen wird. Dabei verleiht Hausmann dem anonymen Sterben im Krieg ein individuelles Antlitz, indem er das Röntgenbild ganz bewusst in der Tradition physiognomischer Scherenschnitte als Silhouette formt.

Bei John Heartfield wird die gesellschaftspolitische Stoßrichtung noch deutlicher, wie seine berühmt gewordene Fotomontage „Adolf – der Übermensch – Er schluckt Gold und redet Blech“ belegt, die 1932 in der AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung) veröffentlicht wurde und in der Tradition politischer Karikatur steht.⁴⁸ (Abb. 14) Dabei überblendete Heartfield das Bildnis von Adolf Hitler mit einer Röntgenaufnahme und ersetzte die Wirbelsäule durch eine Reihe von Geldstücken, die zugleich den Schlund des Politikers darstellen sollen und sich bereits in seinem Magen anzuhäufen scheinen. Angespielt wird damit auf die Verlogenheit Hitlers, der in seinen Reden vorgab, den Großkapitalismus bekämpfen zu wollen, sich aber in Wirklichkeit vom Geld der mächtigen Bankiers und Industriellen politisch ernährte. Der medizinisch-diagnostische Gebrauch des Röntgenbildes wird noch deutlicher in einer Fotomontage aus dem Jahr 1935. Sie zeigt auf einem Röntgenschirm die

⁴⁶ Siehe Bergius, Hanne: Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten, Berlin: Gebrüder Mann Verlag 2000, S. 210.

⁴⁷ Siehe Doherty, Brigid: »See: We Are All Neurasthenics!« or, The Trauma of Dada Montage«, in: Critical Inquiry 24 (1997), S. 82-132.

⁴⁸ Siehe März, Roland: Heartfield montiert, 1930-1938, Leipzig: Ed. Leipzig 1993, S. 96.

Rückgratverkrümmung eines Nazis als gesundheitsschädliche Folge des Hitlergrußes.⁴⁹ (Abb. 15) Sieverdings Verwendung des Röntgenbildes in ihrem Werk „Kontinentalkern VI“ im Sinne einer gesellschaftspolitischen Diagnose steht letztlich in der Tradition John Heartfields, was auch der Gebrauch massenmedial reproduzierter Bildvorlagen unterstreicht, wie sie erstmals im Kontext der Collagen und Montagen des Berliner Dadaismus in den 1920er Jahren erfolgte. Im Unterschied zu Heartfield verzichtet Sieverding jedoch auf eine eindeutige politische Botschaft zugunsten eines weiten und offenen semantischen Anspielungshorizonts, wie er für das spezifisch postmoderne Konzept der Allegorie typisch ist.

In dieser Hinsicht steht Katharina Sieverdings Arbeit dem Werk von Robert Rauschenberg näher, der mit seinen Collagen und Fotosiebdrucken aus den späten 1950er und 1960er Jahren am Beginn einer künstlerischen Praxis steht, die – wie zuvor ausgeführt – im Sinne von Craig Owens als modernismuskritischer „allegorischer Impuls“ bezeichnet werden kann. Davon zeugen auch die Titel einiger seiner Werke wie beispielsweise „Rebus“ (1955). Dabei waren für den US-Amerikaner Rauschenberg die Collagen und Assemblagen des europäischen Dadaismus eine wichtige Bezugsgröße, allerdings weniger die politisch engagierten Arbeiten der Berliner Dadaisten als vielmehr das eher unpolitische Werk von Kurt Schwitters.⁵⁰ Bei einer druckgraphischen Arbeit von 1967 mit dem Titel „Booster“ verwendete auch Rauschenberg ein Röntgenbild.⁵¹ (Abb. 16) Es handelt sich dabei um Röntgenaufnahmen seines eigenen Körpers, die bruchstückhaft zur Ganzfigur zusammengesetzt sind. Damit liefert Rauschenberg eine Neuformulierung des Selbstbildnisses, wie es mehr oder weniger zeitlich auch Meret Oppenheim getan hat.⁵² (Abb. 17) Doch während Oppenheim ihr Röntgenbild nicht weiter bearbeitet hat, überblendet Rauschenberg sein Röntgenbild mit dem Raster einer astrologischen Karte und rahmt es mit weiteren gedruckten Fotos, dem Bild eines Stuhls, eines Sportlers und zweier Bohrköpfe; insgesamt Bilder, die das zentrale Thema noch einmal im Sinne des Bildtitels „verstärken“. Denn in gewisser Weise paraphrasieren diese Bilder die Verbindung von Technik und Menschenbild, die der Röntgenaufnahme eigentümlich ist, während die astrologische Karte den durchleuchteten Körper des Künstlers in Beziehung zum Kosmos setzt. Bereits

⁴⁹ Siehe Guigon, Emmanuel: »Tranchons-en!«, in: John Heartfield. Photomontages politiques, 1930-1938, Ausst.-Kat. Musée d'Art modern et contemporain de Strasbourg 2006, Strasbourg: Musées de Strasbourg 2006, S. 11-12.

⁵⁰ Siehe Orchard, Karin: »Die Beredsamkeit des Abfalls. Kurt Schwitters' Werk und Wirkung in Amerika«, in: Aller Anfang ist Merz – Von Kurt Schwitters bis heute, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover 2000, hg. v. Susanne Meyer-Büser u. Karin Orchard, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 2000, S. 280-289.

⁵¹ Siehe Kevles, Bettyann Holtzmann: Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century, New Brunswick: Rutgers University Press 1997, S. 261-296.

⁵² Ebd.

Rauschenberg spielt damit also implizit auf die Analogie von Mikro- und Makrokosmos an, die für Sieverdings semantische Aufladung des Röntgenbildes in „Kontinentalkern VI“ zentral ist.

Vierte Dimension

Um eine kosmische Überhöhung des Röntgenbildes im Sinne einer höheren oder vierten Dimension geht es schließlich auch bei Sieverdings Arbeit „Weltlinie II“ (1997). Bei diesem Foto hat sie die Röntgenaufnahme eines Thorax mit dem Foto eines Gehirnschnittes überblendet, wodurch der symmetrische Aufbau und die formale Ähnlichkeit von Lungenflügeln und Gehirnhälften visuell herausgestellt werden. Mit dem Titel verwendet Sieverding – wie schon bei „Kontinentalkern“ – einen wissenschaftlichen Begriff, diesmal allerdings aus dem Bereich der Physik. Der deutsche Physiker und Mathematiker Hermann Minkowski prägte den Begriff „Weltlinie“ Anfang des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der speziellen Relativitätstheorie und meinte damit eine Kurve, die sich durch die Bewegung eines punktförmigen Objekts in einem vierdimensionalen Raum ergibt; einem Raum, der als zusätzliche Koordinate die Zeit besitzt.⁵³ Selbst wenn Sieverding auch in diesem Fall ganz allgemein mit dem metaphorischen Potential des Begriffs spielt, so verweist der Titel im Zusammenhang mit dem Röntgenbild doch auf eine ideengeschichtliche Tradition, die ihre Wurzeln – wie der physikalische Begriff selbst – im frühen 20. Jahrhundert hat.

Denn in der Frühphase der Röntgentechnik wurde das Röntgenbild ganz konkret in Beziehung zur vierten Dimension gesetzt. Diese wurde allerdings vor Erfindung der Relativitätstheorie in rein räumlichen Kategorien gedacht. Ein Anliegen vieler bedeutender Mathematiker des 19. Jahrhunderts war es, ein anschauliches Modell für das mathematische Konzept eines vierdimensionalen Raums zu liefern. Da unsere Wahrnehmung aber an den dreidimensionalen Raum gebunden ist, beschränkten sich ihre Versuche oft auf Vergleiche und Analogieschlüsse. So wurde das Verhältnis des drei- zum vierdimensionalen Raum am Beispiel des Verhältnisses vom zwei- zum dreidimensionalen Raum erklärt und dargestellt.⁵⁴ Stellt die Linie für den Bewohner einer rein zweidimensionalen Welt eine unüberwindbare Grenze dar, so verschwindet diese Grenze in unserer dreidimensionalen Welt und wird zum Teil eines größeren räumlichen Kontinuums: Der Fläche. Analog dazu ging man davon aus, dass in einer vierdimensionalen Welt dreidimensionale Körper ihre für unsere Wahrnehmung feste Substanz verlieren und als Bestandteil eines höheren Raumkontinuums transparent

⁵³ Siehe Friedmann, Alexander: Die Welt als Raum und Zeit (1923), Frankfurt a.M.: Harri Deutsch Verlag 2006, S. 124.

⁵⁴ Henderson, Linda Dalrymple: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Revised Edition, Princeton New Jersey: MIT Press 2013, S. 101-144.

und dünn werden müssten. Das Röntgenbild schien genau diese Wahrnehmungsweise zu bieten. Gerade viele okkulte Kreise, die um 1900 an die reale Existenz einer höheren Dimension glaubten, sahen im Röntgenbild den ersehnten wissenschaftlichen Beweis. Das Röntgenbild eröffnete in ihren Augen den Blick in eine vierte Dimension, mithin in eine Welt, in der dreidimensionale Körper transparent werden, die Materie ihre feste Substanz verliert und zumindest mit den Augen wie eine unendlich dünne Schicht durchschritten werden kann. Damit war die später populär gewordene Fiktion vom Röntgenblick geboren, der wie die Röntgenstrahlen selbst einen festen Körper durchschauen kann.⁵⁵

Bekanntlich interessierten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch viele bildende Künstler für die vierte Dimension und bewegten sich dabei in jener zeittypischen Gemengelage von seriöser Wissenschaft und populärem Okkultismus.⁵⁶ Zu ihnen gehörten unter anderen Frantisek Kupka und Marcel Duchamp, die im Zusammenhang mit ihren Studien zur vierten Dimension beide auch vom Röntgenbild fasziniert waren.⁵⁷ So wirkt beispielsweise auf einem Gemälde von Kupka aus den Jahren 1909/1910 das rechte Bein eines Frauenaktes transparent. (Abb. 18) Mit der Gegenüberstellung von transparentem und opakem Bein griff der Künstler auf ein didaktisches Verfahren zurück, das in den Röntgenatlanten der damaligen Zeit üblich war.⁵⁸ Marcel Duchamp hat seine Studien zur vierten Dimension im „Großen Glas“ (1915-1923) und in der Arbeit „Tu m“ (1918) zusammenfassend verarbeitet.⁵⁹ (Abb. 19 u. 20)

Auf diese beiden Arbeiten spielt Katharina Sieverding mit ihrem Werk „Weltlinie III“ (1997) ganz konkret an und scheint einige ihrer Elemente regelrecht zu zitieren. (Abb. 21) So erinnert der auf die Fläche projizierte Konus an die Siebe aus Duchamps „Großem Glas“ und der Schattenwurf sowie die Bewegungsstudie verweisen auf entsprechende Bildelemente aus „Tu m“. Mit dem gemalten Schattenwurf einiger seiner „ready-mades“ wie dem Fahrradrad und dem Hutständer wollte Duchamp wiederum auf das Verhältnis der Raumdimensionen aufmerksam machen: So wie hier die dritte Dimension auf die zweidimensionale Fläche projiziert wird, sollte auch die dreidimensionale Welt als Projektion einer höheren Dimension verstanden werden. Dabei können die Gegenstände ihre gewohnte

⁵⁵ Siehe Chéroux, Clément: »Ein Alphabet unsichtbarer Strahlen. Fluidalfotografie im Ausgang des 19. Jahrhunderts«, in: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 1998, hg. v. Andreas Fischer u. Veit Loers, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1997, S. 11-22.

⁵⁶ Siehe grundlegend L. D. Henderson: The Fourth Dimension.

⁵⁷ Vgl. Henderson, Linda Dalrymple: »X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists«, in: Art Journal 47, 4 (1988), S. 323-340. Dies., The Fourth Dimension, S. 233-288.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd. Siehe auch Molderings, Herbert: Fahrrad-Rad und Flaschentrockner, in: Marcel Duchamp. Respirateur, Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin 1995, hg. v. Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1995, S. 119-144.

Form verändern, wenn sie in einer anderen Dimension erscheinen, worauf die verzerrten Formen der Schatten aufmerksam machen. Auch die bunt hintereinander gestaffelten Rauten und eingezeichneten Kreise demonstrieren das Verhältnis unterschiedlicher Raumdimensionen zueinander. Scheinen sie doch auf das Gedankenexperiment anzudeuten, dass dreidimensionale Körper in einer zweidimensionalen Welt als zeitliche Aufeinanderfolge potentiell unendlicher Flächen erscheinen. Nicht von ungefähr erinnern die transparenten Schattenwürfe in „Tu m“ mit ihrem dunkleren Kern und helleren Hof aber auch an Positivkopien von Röntgenbildern und spielen damit auf die transparente Welt eines vierdimensionalen Raumes an, um den es Duchamp bei seinen Projektionsstudien eigentlich ging. Gleiches gilt für das „Große Glas“, das bereits mit seinem Material auf die Welt einer höheren Dimension verweist, in der die gewohnten dreidimensionalen Körper dünn und transparent erscheinen sollen. Und der obere Bereich des Bildes, welcher der Braut gewidmet ist, erinnert in Teilen nicht von ungefähr an innere Organe, die zu dieser Zeit bereits durch eine feinere Justierung der Strahlen im Röntgenbild sichtbar gemacht werden konnten.

Sieverding spielt mit ihrer Werkserie „Weltlinie“ assoziativ auf diesen ideengeschichtlich weit zurück liegenden Zusammenhang von Röntgenbild und vierter Dimension an. Vor diesem spezifischen Anspielungshorizont kann auch die Kombination von Hirnschnitt und Röntgenbild in „Weltlinie II“ als Analyse unterschiedlicher Raumdimensionen verstanden werden. Dabei weist der Hirnschnitt das Bild im allegorischen Sinne als Reflexionsbild aus und erscheint in seiner dünnen Transparenz zugleich als Anspielung auf die vierte Dimension, was durch die Folie des dahinter liegenden Röntgenbildes noch unterstrichen wird. Wie der Titel „Weltlinie“ nahe legt, zeigen also auch die Fotografien Sieverdings den Übergang in eine andere höhere Dimension, womit bei ihr aber letztlich keine esoterisch-spirituelle Sphäre gemeint ist, sondern der Bereich des Ästhetischen. Die Künstlerin deutet dies selber an, wenn sie in einem Interview herausstellt: „Ich versuche, die Möglichkeiten eines Menschenbildes in Verbindung mit meinen eigenen ästhetischen Erfahrungen zu erweitern, aufzubereiten und in eine andere Dimension zu überführen.“⁶⁰

Durch die künstlerischen Überformungen der verwendeten Röntgenbilder kritisiert Katharina Sieverding die von der Schulmedizin angestrebte wissenschaftlich-objektive Bedeutung medizinischer Bilder und erweitert diese im Hinblick auf eine alternative und d.h. subjektivierte, emotional ansprechende und ästhetisch freigesetzte Bildsprache. Sie verleiht dem Röntgenbild ein assoziatives Potential, das stark an unser Imaginationsvermögen appelliert. In Anspielung auf eine höhere vierte Dimension soll ein spezifisch ästhetischer

⁶⁰ »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding«, in: Katharina Sieverding. Weltlinie 1998, S. 47.

Raum eröffnet werden. Damit wird das Röntgenbild zur Metapher und Metonymie des künstlerischen Bildes selbst, weil es unterschiedliche Sinnebenen visuell verdichtet und in ungewohnter Art und Weise in Beziehung bringt. Wie das Röntgenbild soll die Kunst etwas sichtbar machen, was sich der alltäglichen Wahrnehmung entzieht. Und wie das Röntgenbild soll die Kunst von Katharina Sieverding schließlich eine diagnostische Funktion erfüllen, die eine gesellschaftspolitische Relevanz beansprucht. Doch liefert die künstlerische Diagnose eben kein klares objektives Bild der Wirklichkeit, sondern spiegelt eher ihre komplexen Verflechtungen und Bruchlinien. Deswegen erstattet Sieverding dem Röntgenbild etwas von seiner geheimnisvollen und magischen Aura zurück, die es ursprünglich besessen hat, wie die eingangs zitierte Passage aus dem „Zauberberg“ von Thomas Mann deutlich gemacht hat.

Abbildungsverzeichnis

© für alle folgenden Bilder bei VG Bild.

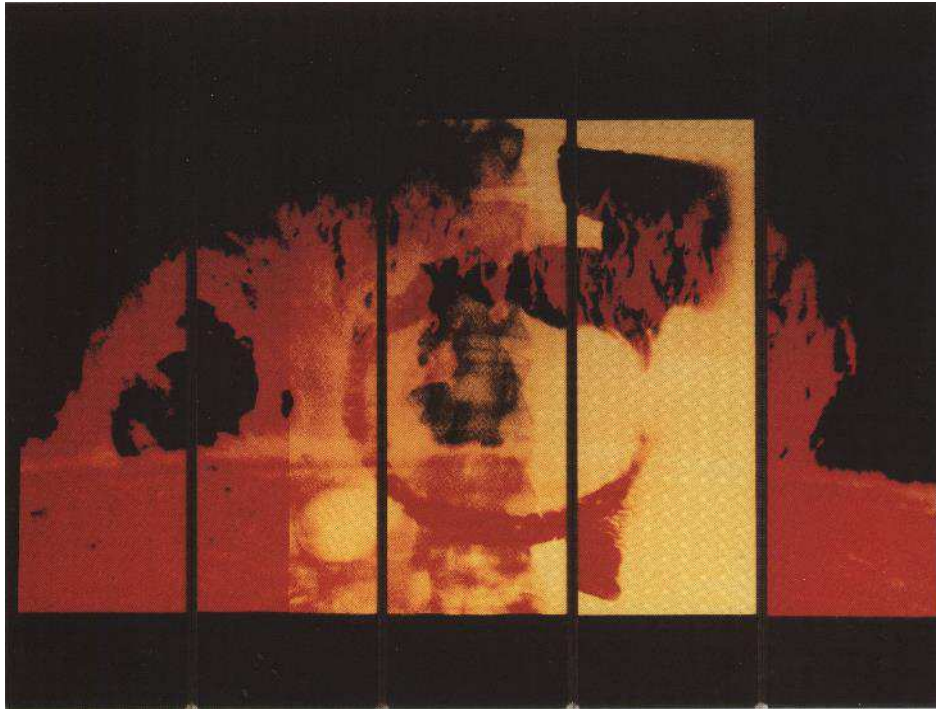


Abb. 1: Katharina Sieverding, Kontinentalkern VI, 1987, Farbfotografie, 300 x 500 cm, in: Katharina Sieverding. Eine Installation, Ausst.-Kat. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg 1993, Regensburg: Museum Ostdsch. Galerie 1993, S. 39.



Abb. 2: Katharina Sieverding, Kontinentalkern VI, 1992, Farbfotografie, 480 x 635 cm, in: Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München: Hirmer Verlag 2017, S. 27.

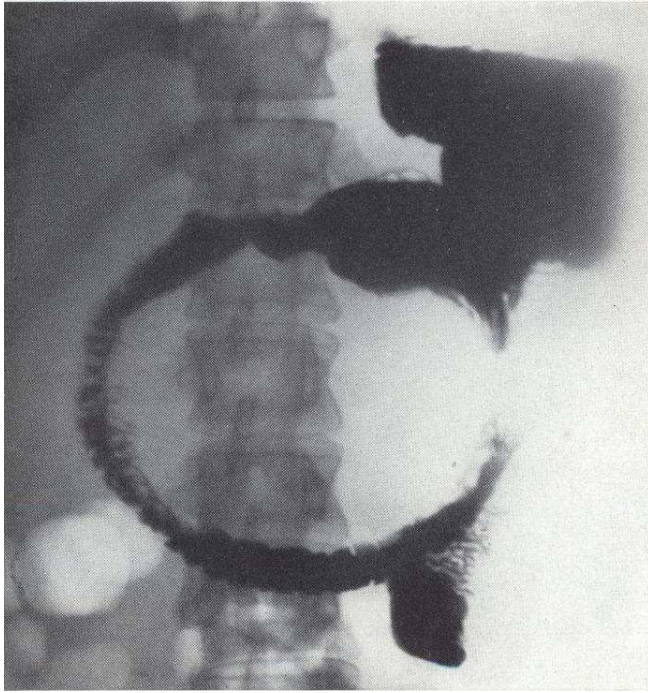


Abb. 3: Pankreas-Karzinom, Duodenales „C“, in: Teschendorf, Werner: Lehrbuch der Röntgenologischen Differentialdiagnostik, Bd. 2, Erkrankungen der Bauchorgane, 3. Aufl., Stuttgart: Thieme Verlag 1954, S. 915.



Abb. 4: Katharina Sieverding, Deutschland wird deutscher, 1993, Offsetdruck, 351 x 252 cm, in: <http://www.kunstforum.de/lesen/artikel.aspx?a=236104> (aufgerufen am 20.05.2017)



Abb. 5: Katharina Sieverding, Kristallisationsbilder, 1992, Farbfotografie, je 275 x 500 cm, in: Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München: Hirmer Verlag 2017, S. 147.

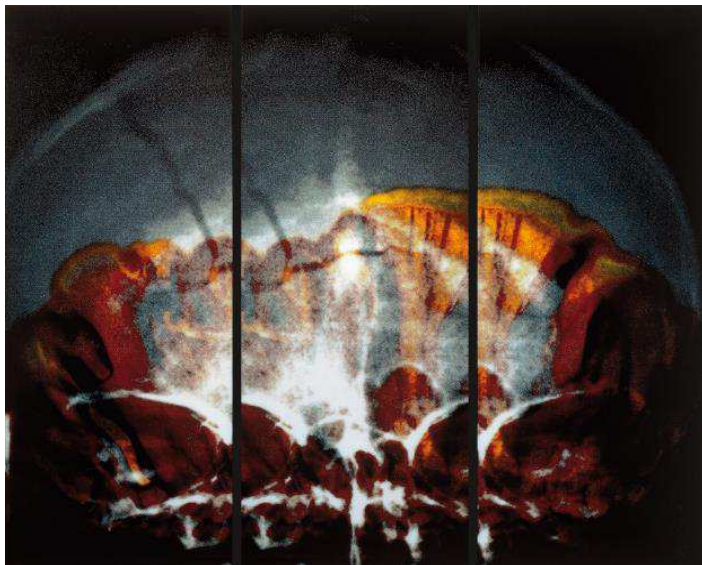


Abb. 6: Katharina Sieverding, Steigbild I, 1997, Farbfotografie, 300 x 375 cm, in: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/steigbild-i> (aufgerufen am 20.05.2017)

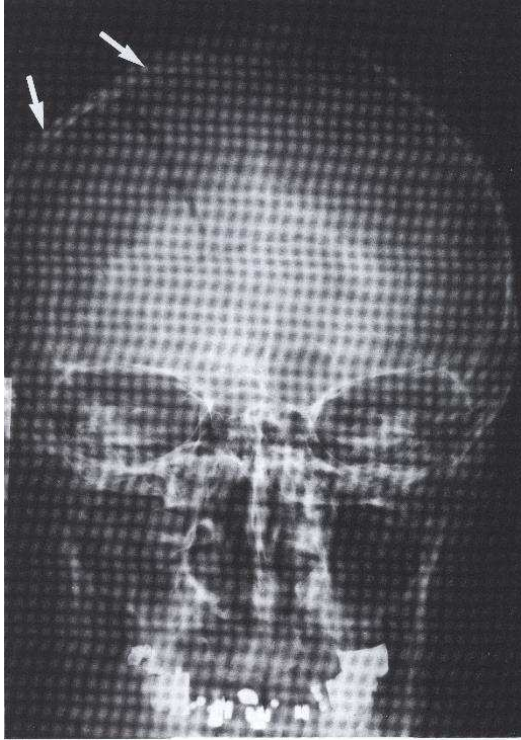


Abb. 7: Posteroanteriore Schädelaufnahme mit Längs- und Impressionsfraktur, in: Novelline, Robert A./Squire, Lucy Frank: Radiologie. Grundlagen der klinischen Diagnostik für Studium und Praxis, Stuttgart u. New York: Schattauer Verlag 1993, S. 344.



Abb. 8: Katharina Sieverding, Norad IV, 1980, Farbfotografie, 400 x 611 cm, in: Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München: Hirmer Verlag 2017, S. 114.



Abb. 9: Katharina Sieverding, Kontinentalkern II, 1986, Farbfotografie, 508 x 435 cm, in: Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München: Hirmer Verlag 2017, S.132.



Abb. 10: Katharina Sieverding, Kontinentalkern III, 1986, Farbfotografie, 416 x 473 cm, in: Sieverding, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein 1992, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1992, S. 39.



Abb. 11: Katharina Sieverding, Kontinentalkern IV, 1986, Farbfotografie, in: <http://www.kulturstiftung.de/triptychon-im-stahl-2> (aufgerufen am 20.05.2017)

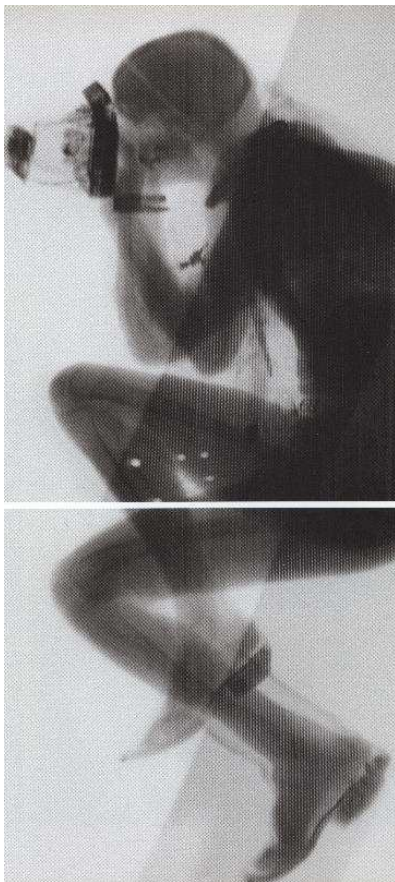


Abb. 12: Jürgen Klauke, Toter Fotograf, 2teilige Fotoarbeit, 1988/1993, 160 x 125 cm und 120 x 125 cm, in: Absolute Windstille. Jürgen Klauke – Das fotografische Werk, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, S. 79.



Abb. 13: Raoul Hausmann, Die Menschen sind Engel und leben im Himmel, 1921, Collage, in: <http://archives-dada.tumblr.com/post/46421374895/raoul-hausmann-die-menschen-sind-engel-und-leben> (aufgerufen am 20.05.2017)

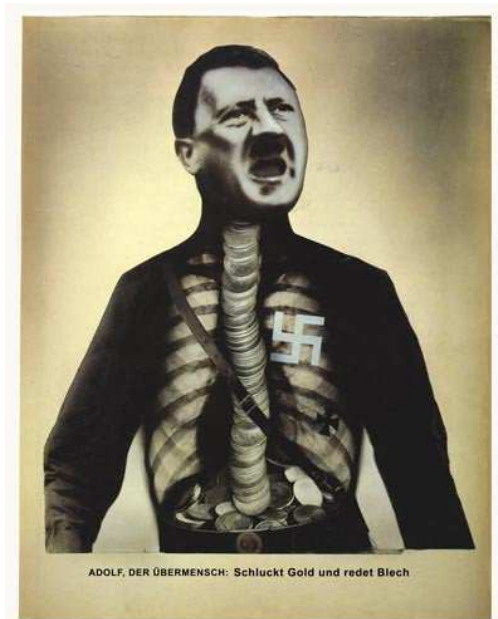


Abb. 14: John Heartfield, Adolf, der Übermensch, 1932, Fotogravure einer Fotomontage, in: <http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/political-posters-sale/john-heartfield-posters-war> (aufgerufen am 20.05.2017)

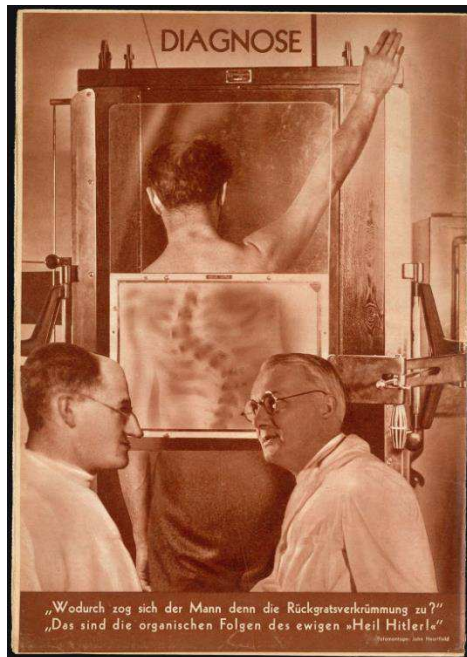


Abb. 15: John Heartfield, Diagnose, 1935, Fotogravure einer Fotomontage, <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/130226/print> (aufgerufen am 20.05.2017)

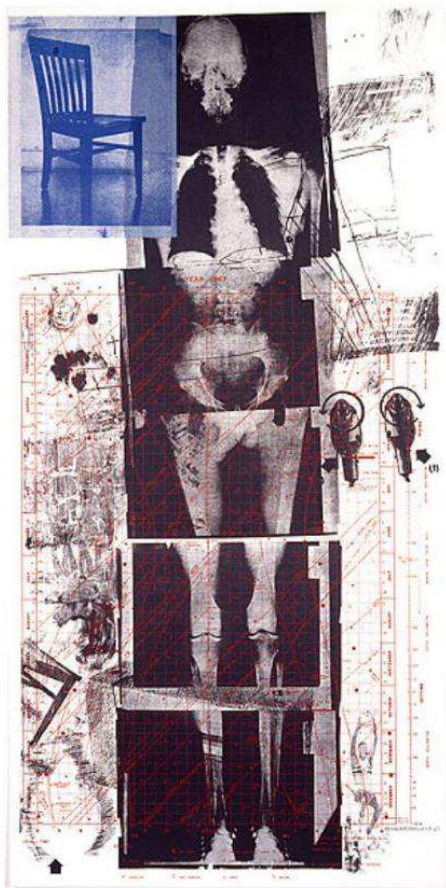


Abb. 16: Robert Rauschenberg, Booster, 1967, Farblithografie und Bildschirm Ausdruck, 183 x 89 cm, in: <https://fineartmultiple.com/blog/Famous-Multiples-Rauschenberg-Booster> (aufgerufen am 20.05.2017)



Abb. 17: Meret Oppenheim, Selbstporträt, 1964, Vintage Print, 40 x 30 cm, in: <http://berinson.de/exhibitions/meret-oppenheim-1913-1985> (aufgerufen am 20.05.2017)

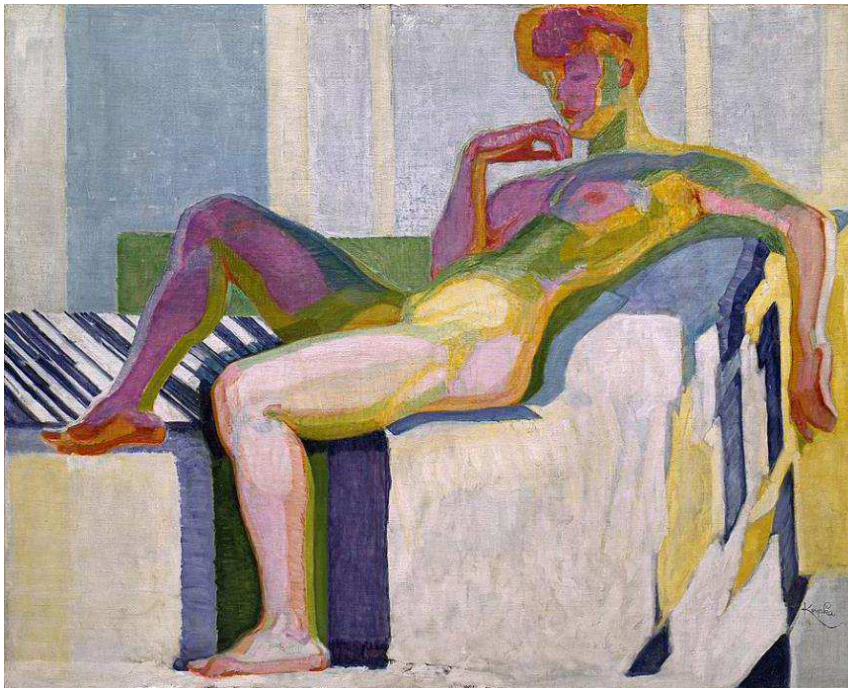


Abb. 18: Frantisek Kupka, Plan par couleurs, grand nu, 1909/10, Öl auf Leinwand, 150 x 180 cm, in: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/frantisek-kupka> (aufgerufen am 20.05.2017)



Abb. 19: Marcel Duchamp, Das große Glas, 1915-23, 277 x 176 cm, in: <https://www.pinterest.de/pin/153474299774344438> (aufgerufen am 20.05.2017)

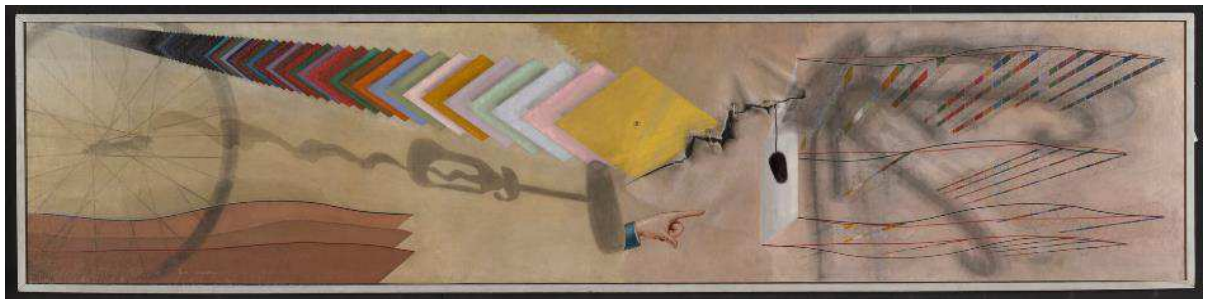


Abb. 20: Marcel Duchamp, Tu m', 1918, 70 x 312 cm, in: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/50128> (aufgerufen am 20.05.2017)

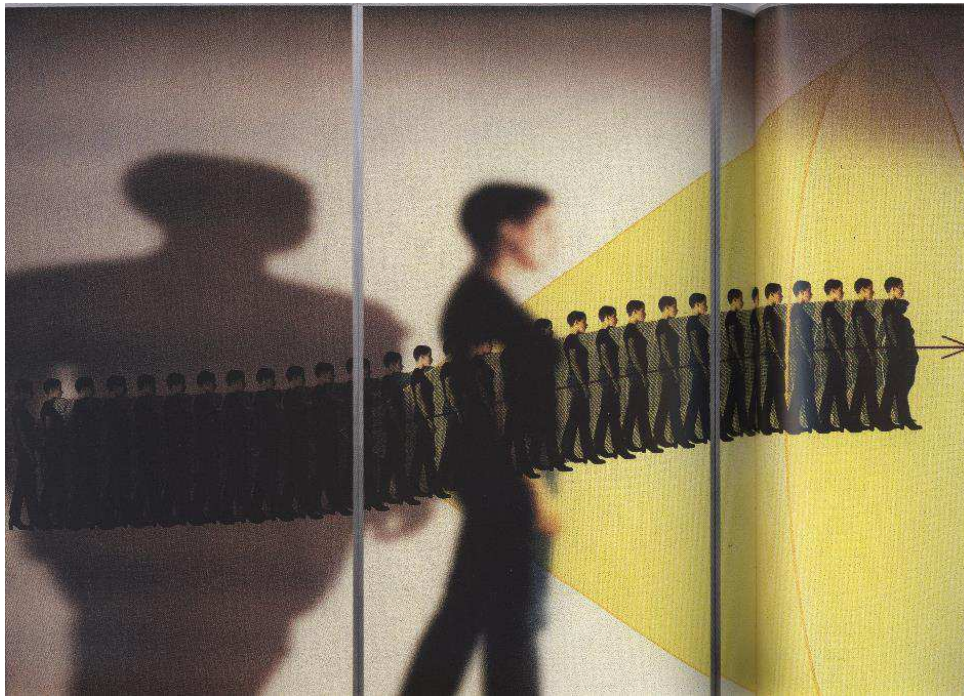


Abb. 21: Katharina Sieverding, Weltlinie III, 1998, Farbfotografie, 300 x 375 cm, in: Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München: Hirmer Verlag 2017, S. 172/173.